المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

أعلام الشعر العربي الحديث



ريتا عوض

بدر شاكر السيّاب



بَدر شاكر السَيّاب

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ١/ ٨٠٧٩٠٠
برقياً موكيالي بيروت . ص.ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الثالثة
بغداد ١٩٨٧

أعلام الشعر العربي الحديث

بدر شاكر السيّاب

ريتا عوض

المؤسسة العربية للدراسات والنشر



شارع السعدون هاتف ٨٨٧٩٧٤٣

مطبعة الديواني - بغداد
هاتف : ٨٨٧٦١٩٧

الاسطورة في الشعر والفكر الغربيين

كانت العودة إلى الأساطير القديمة إحدى الخصائص التي ميّزت الشعر الحديث. وكان الشعراء والفلاسفة الرومنطيقيون الألمان وبخاصة فردريك شلنغ (١٧٧٥ـ ١٨٥٤) وأوغست **شليغل** (١٧٦٧ـ ١٨٤٥) وجوهان هردر (١٧٤٤ـ ١٨٠٣) من أوائل الذين دعوا إلى استخدام الأسطورة في الشعر في مطلع القرن التاسع عشر.

رأى شلنغ أن الأسطورة هي مادة الفن، كما أن الأفكار مادة الفلسفة. وقال إن الأسطورة ليست مجرد قصة تروي حكايات الآلهة؛ بل هي قصة رمزية ذات مستويات متعددة، لأنها تحمل بذاتها معنى سردياً بسيطاً وتتضمن معاني إنسانية مجردة ومطلقة. وعرّف شليغل الأسطورة بأنها نظرة جديدة إلى الحياة لا تقوم على التفكير المنطقي، وتعود إلى فوضى الخيال الجميلة وإلى جوهر الطبيعة الإنسانية المتمثلة رمزياً في تجمُّع الآلهة القديمة.

وتحدث هردر عن طريقة استخدام الأسطورة في الشعر، فقال إن على الأسطورة أن ترتبط عضوياً بالقصيدة، لأن الأسطورة في الشعر ليست مجرد بناء قصصي، بل هي -حياة القصيدة. والارتباط العضوي يعني الوحدة البيولوجية كما في جسم الإنسان، إذ لا يُستطاع ان يُفصل عضو عن آخر بدون إحداث خلل في الجسم كله، ويقابله الارتباط الميكانيكي كما في الآلة التي لا ترتبط أجزاؤها ارتباطاً حيّاً. وذلك يعني أن الأسطورة في الشعر ليست اضافة خارجية غريبة عن طبيعة القصيدة، لكنها روح القصيدة وعنصر الحياة فيها.

لم يتفرد الشعراء والفلاسفة في هذه المرحلة من مراحل الحضارة الأوروبية الحديثة بالاهتمام بالأسطورة. فقد أصبحت الأسطورة موضوعاً أساسياً تعالجه دراسات إنسانية متعددة في **الانثروبولوجيا** وهي علم دراسة الانسان البدائي والحضارات البدائية، وفي علم النفس وفي الديانات المقارنة. ولعل عودة إنسان العصر الحديث إلى الأساطير القديمة تؤكد ان هذه الأساطير تعبّر عن حقيقة راسخة في النفس الإنسانية لا يتغيّر جوهرها عبر الزمن وتتكرر في حضارات مختلفة وإن جاءت تفاصيلها متباينة.

كان العلماء الانثروبولوجيون أول من اهتم بدراسة الأسطورة في العصر الحديث. فكان صدور الطبعة الأولى من كتاب العالم الانكليزي السير جيمس فريزر **الغصن الذهبي** في جزءين عام ١٨٩٠ بداية الاهتمام بالدراسات الأسطورية. وقد جمع فريزر عدداً كبيراً من الأساطير المتشابهة من بيئات حضارية مختلفة ليؤكد ان العقل الإنساني واحد في كل مكان وانه يعبّر عن القضايا نفسها. وكان لكتاب **الغصن الذهبي** تأثير كبير في الأدب والنقد الغربيين في العصر الحديث.

بعد كتاب فريزر ظهرت دراسات عديدة عن الأسطورة لعبت دوراً كبيراً وأساسياً في الفكر الغربي الحديث. فقدّم برونسلاف مالينوفسكي (١٨٨٤ـ ١٩٤٢) البولوني الأصل وكلود ليفي ستروس (١٩٠٨ -) الفرنسي دراسات بالغة الأهمية عن الأسطورة في مجال الانثروبولوجيا. وكانت دراسات عالم النفس الألماني كارل غوستاف يونغ (١٨٧٥ـ ١٩٦١) حجر الزاوية في بناء منهج في النقد الأدبي سُمّي بالنقد الأسطوري، وكان الناقد الكندي نورثروب فراي (١٩١٢ -) من أكبر دعاته. اكتشف يونغ وجود رموز يكررها الإنسان في كل مكان وكل زمان أطلق عليها اسم النماذج الأصلية، جعلها النقاد الأسطوريون أساساً لدراسة الأدب. من هنا يسمى النقد الأسطوري باسم آخر هو النقد النموذجي الأصلي.

هذه الدراسات جميعاً بالرغم من اختلافها أكدت قضية هامة وهي أن الأسطورة ليست قصة خرافية تستلهم أحداثاً لا علاقة لها بالواقع: وان كلمة اسطورة ليست معادلة للكذب كما كان سائداً في القرن الثامن عشر. وقد أكدت الدراسات الأسطورية الحديثة ان الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الانسانية، لأنها تعبير فنّي جماعي عن أعمق ما في النفس الإنسانية من قضايا لا تخصّ فرداً واحداً أو شعباً معيّناً، بل هي حقيقة إنسانية مشتركة تتخطى الفروقات المكانية والزمانية. فالأسطورة لا يكتبها فنان أو شاعر واحد، لكنها تأليف جماعي يبدعه شعب ما عبر حقبة طويلة من تاريخه. فلا تكون عودة إنسان هذا العصر إلى الأساطير القديمة ارتداداً إلى البدائية يتعارض مع التطور الحضاري، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدّها زمان ولا مكان.

كان لهذه الدراسات أثر كبير على الشعر الغربي الحديث

الذي برزت فيه الأسطورة وشكلت عموده الفقري. ولعل ت. س. اليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الشاعر الانكليزي، وأكبر الشعراء المجددين في الشعر الغربي الحديث هو رائد الاتجاه الأسطوري في الشعر. وقد استفاد اليوت بشكل خاص من كتاب فريزر **الغصن الذهبي**، وخصوصاً الجزء المتعلق بآلهة الخصب أدونيس، آتيس، أوزيريس التي ترمز إلى تجدد الحيوية في الطبيعة والإنسان وتؤكد غلبة الحياة على الموت. وكان لقصيدة اليوت الشهيرة «الأرض الخراب» تأثير كبير لا على الشعر الغربي المعاصر فحسب، بل على شعرنا العربي المعاصر أيضاً. وارتبطت الحداثة بالشعر - بسبب تأثير اليوت إلى حد كبير - بالعودة إلى الأساطير القديمة وبشكل خاص أساطير الخصب أو الموت والانبعاث.

بدايات العودة إلى الأساطير في الشعر العربي

ظهرت الأسطورة في الشعر العربي الحديث مع بروز الحركة الرومنطيقية العربية بسبب عودة الشعراء الرومنطيقيين العرب إلى الشعر الرومنطيقي في الغرب والاستفادة منه بالترجمة المباشرة أو باقتباس موضوعاته أو باستلهام روح تلك القصائد الرومنطيقية الغربية. لذلك نجد أن بعض الشعراء الرومنطيقيين العرب الذين تأثروا بالثقافة الانكليزية مثل عباس محمود العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤) وإبراهيم المازني (١٨٨٩- ١٩٤٩) وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢- ١٩٥٥) يعودون بشكل خاص إلى الأساطير الإغريقية التي استلهمها الشعراء الرومنطيقيون الانكليز. وقد توقف هؤلاء الشعراء عند ذكر اسماء شخصيات اسطورية في قصائدهم ولم يتمكنوا من أغنائها بالبُعْد الرمزي أو تحويلها إلى رموز. ونظموا بعض القصص الأسطورية للتعريف بها بدون ان تتحول في شعرهم إلى بناء

اسطوري ينتظم القصيدة ويكوّن عمودها الفقري.

هذا الاتجاه إلى الاستفادة من الأسطورة الغربية في الشعر العربي وجد معارضة من بعض النقاد في ذلك الوقت. يقول أبو شادي في مقدمة ديوانه الينبوع الصادر في القاهرة عام ١٩٣٤: «ويبلغ الشطط ببعض النقاد أن يستنكر تطعيم أدبنا العربي بالميثولوجيا الإغريقية الرائعة التي نفتقر إليها أشد الافتقار بينما الانكليز (وقد استوفوا نقل الروائع الأجنبية الأوروبية القديمة) يرقصون لترجمة الخيّام والمعري والبهاء زهير وابن الفارض وغيرهم من شعراء الشرق إلى لغتهم». لكن أبا شادي لم يكن دقيقاً في مقارنته هذه. فنقلُ الروائع الأدبية من لغة إلى لغة وترجمتها أمر يختلف عن الاستفادة من أساطير غربية في عملية الإبداع الشعري. لأن الأسطورة ـ وان عبّرت عن قضايا إنسانية مطلقة ـ فقد اتخذ هذا التعبير صِيَغاً اختلفت من حضارة إلى أخرى حتى لو كانت تلك الصيغ تجسيداً للفكرة نفسها. لذلك كان من الطبيعي ان يعبّر الشاعر عن القضايا الإنسانية والحضارية التي يعيشها بالرموز والقصص التي تجسّدت في تراثه وفي ثقافته القومية لأنها ألصق بنفسه وبنفوس قرائه.

ولعل شفيق المعلوف (١٩٠٥ـ ١٩٧٧) الشاعر اللبناني المهجري الذي عاش في البرازيل، كان أشد وعياً لهذه القضية في تلك الفترة. عاد المعلوف إلى الأساطير العربية التي تعرّف إليها من بعض الكتب العربية القديمة وعدد من البحوث الأجنبية التي توافرت له في مهجره، وكتب بحثاً ردّ فيه على من ادّعى ان التراث العربي خالٍ من الأساطير، وأكّد ان العرب عرفوا الأساطير في جاهليتهم. ونظم المعلوف هذه القصص الأسطورية شعراً ونشرها

بدر شاكر السيّاب

سيرته

في قرية صغيرة ـ تدعى جَيْكور ـ قريبة من البصرة ، في جنوب العراق، ولد بدر شاكر السيّاب عام ١٩٢٦ . وكان أبوه يعمل بزراعة النخيل وبيع التمر. وكان جد بدر لأبيه يملك ما يكفي من غابات النخيل ليُعَدَّ غنياً ويعيش مع أبنائه وأحفاده في مستوى اجتماعي لائق. وقد عاش بدر السنوات الأولى من طفولته سعيداً إلى أن حصلت حادثة مفجعة كان لها أكبر الأثر عليه طوال حياته.

ففي عام ١٩٣٢ ، والشاعر ما زال في السنة السادسة من عمره تُوفيت والدته وهي تضع مولوداً وخلّت بدراً وأخوين يصغرانه سنّاً. وبعد ثلاث سنوات تزوج أبوه امرأة أخرى ورحل عن القرية، فعاش بدر في كنف جدّيه لأبيه محروماً من عطف الأم والأب. هذه الطفولة القاسية ولّدت في نفس بدر نقمة على الدهر لازمته في مراحل حياته جميعاً.

تلقّى بدر دراسته الابتدائية في قرية «باب سليمان» القريبة من قريته جيكور التي لم يكن فيها مدرسة في ذلك العهد. وبدأ بقراءة الشعر ونظمه في هذه المرحلة المبكرة، الأمر الذي شجّع جدّه على ارساله إلى مدينة البصرة لإكمال دراسته الثانوية. وبعد اتمام هذه المرحلة التعليمية انتقل لأول مرة إلى العاصمة بغداد للالتحاق بدار المعلمين في مطلع العام الدراسي (١٩٤٣-١٩٤٤) حيث درس في قسم الأدب العربي في العامين الأوّلين وانتقل إلى قسم الأدب الانكليزي في العام الثالث. وفي نهاية السنة الخامسة عام ١٩٤٩، تخرّج في دار المعلمين العالية بشهادة ب.ع. في اللغة الانكليزية والأدب الانكليزي.

تميّزت حياة السيّاب بالشقاء وعدم الاستقرار، على الصعيدين الشخصي والقومي. فبالاضافة إلى يُتْمه، نشأ بدر يلازمه شعور بأنه دميم المنظر، نحيل الجسم وقصير القامة لا يلفت نظر النساء الحسان. وخلال فترة الشباب الباكر وهو ما زال بعد في القرية، وبعد انتقاله إلى الدراسة في بغداد أحب عدداً من الفتيات اللواتي لم يبادلنه نفس الشعور، فأحسّ أنه أخفق في الحب وأن هذا الاخفاق يعود إلى قبح صورته. وتزوج زواجاً تقليدياً بفتاة من قريته ذات تعليم متوسط، وكان يشعر انه لم يحقق بذلك حلم صباه. وكانت ثمرة هذا الزواج ثلاثة أولاد.

وفي حياته العملية تقلّب السياب في وظائف متعددة، بسبب الفصل من العمل الذي تعرّض له أكثر من مرّة لمواقفه السياسية ونشاطه الحزبي. لم يعمل سوى ثلاثة أشهر في التدريس إثر تخرجه، انتقل بعدها إلى أعمال إدارية متعددة، فعمل في الترجمة والصحافة، وبقي فترات عاطلاً عن العمل. وعاش بشكل عام حياة

فقر واحتياج.

ومن ناحية أخرى، كان جسم السيّاب النحيل، على ما يبدو، دليلاً باكراً على اعتلال صحته. وكان مصاباً بالسلّ وبضعف شديد في الدم. هذا المرض وما صاحبه من صدمات نفسية كبيرة عانى منها الشاعر خلال حياة اتصفت بالتعاسة والشقاء، أدّى إلى إصابته، وهو في الرابعة والثلاثين من عمره، باضطراب عصبي في العمود الفقري، نتج عنه شلل في الظهر والساقين. وقد عانى السياب معاناة كبيرة من هذا المرض الخطير، وتألم كثيراً. وسافر للاستشفاء في بيروت ولندن وباريس. غير ان الأطباء أجمعوا أن لا أمل له بالشفاء. وكان على السيّاب، ان يواجه الموت وهو في أوج الشباب، في الثامنة والثلاثين من عمره. فتُوفي في أحد مستشفيات الكويت في ٢٤ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٤.

وعلى الصعيد القومي، عاش السيّاب فترة حافلة بالتحولات السياسية على مستوى العراق والوطن العربي بأسره. وتركت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩- ١٩٤٥) آثاراً كبيرة على العالم العربي ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا. وكانت أهم الأحداث التي تعرّض لها العرب نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، المتمثلة في قيام العصابات اليهودية بمساعدة من الاستعمار البريطاني في فلسطين بتهجير الشعب الفلسطيني من وطنه، وإحلال جماعات مختلفة الجنسيات من اليهود مكانه، وإنشاء كيان عنصري صهيوني على أرض فلسطين سُمّي بدولة اسرائيل.

خلقت النكبة الفلسطينية وعياً سياسياً بين العرب، ونبّهتهم إلى ما يُحاك ضدهم من مؤامرات. وأيقظتهم حرب ١٩٤٨ بين الجيوش العربية والعصابات الصهيونية، إلى حقيقة كون عدد كبير

من حكـامهم متواطئين مـع الاستعمـار والصهيـونيـة على حسـاب مصالح شعبهم ووطنهم. وهذا ما أدى إلى تحوّلات سياسيـة كبيرة في أقطار الوطن العربي، وإلى بـروز الأحزاب السياسيـة، واندلاع الثورات والانقلابات العسكرية. وقد شهد العراق تقلّبات سياسيـة كبيرة وأحداثاً دامية: فمن الحكم الملكي المتعاون مع بريطانيا، إلى ثورة ١٩٥٨ التي أطاحت بالملك وجاءت بالحكم الجمهوري، إلى ما تبعها من صراع دامٍ على السلطة، إلى التحركـات الشعبية المتمثلة في الإضـرابات والمـظاهرات والتي سـاهمت في توسيـع مجال العمل السياسي وزيادة الوعي بدور الشعب في رسم معـالم مستقبله.

كان لهذه الأحداث جميعاً أثرها على حياة السياب وشعره. فلم يكن بدر يعيش في برج عاجي بعيداً عن هموم قومـه ووطنه. ولم يقتصـر دوره السياسي على كتـابة الشعـر الـوطني والمقـالات السياسية، بل شارك مشاركة فعلية في العمل السياسي. انتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي حوالى عام ١٩٤٥، وبقي ثماني سنوات في صفوفه. وفُصل من عمله مرات عديدة بسبب نشاطه الحزبي. وقُبض عليه عام ١٩٤٩ وسُجن مدة ثلاثـة أشهر. وفـرّ عام ١٩٥٢ إلى إيــران - حيث مكث شهـرين - إثــر مشــاركتــه في إحــدى المظاهرات، وانتقل منها إلى الكويت حيث أمضى ستة أشهر، عاد بعدها إلى بغداد. ثم انفصل السيّـاب عن الحزب الشيـوعي وعاداه معاداة كبيرة، ودخل مع رفاقه القدماء في مهاترات واتهـامات على صفحات الجرائـد. لكن ذلك لم يمنـع من زجّه في السجن مـرّة أخرى مع الشيوعيين أوائل عام ١٩٦١ بتهمة الاشتـراك في إحدى المظاهرات. وبقي في السجن اسبوعين عانى فيهما معانـاة نفسية قـاسية من مشـاهد التعـذيب والتشويـه والمـوت التي تعـرّض لهـا

المسجونون السياسيون. وكانت هذه التجربة المريرة بداية انهيـاره النفسي والصحي.

ومع ان السيّاب في السنوات الأخيرة من حياته القصيرة تبنّى مواقف سياسية متقلّبة ومشوشة أحيـاناً، فـان ذلك كـان عائـداً إلى أوضاعه النفسية المنهارة وإلى آلامـه الجسديـة وإلى فقره المـدقع وحاجته إلى المساعدة المالية التماساً للعلاج. لكن موقفه السياسي العام، كان التزاماً بالقومية العربية **وبوطنيته العراقية** التي تَعُدّ العراق جزءاً لا يتجزأ من الوطن العربي الكبير.

نتاجه الأدبي

كانت حياة السيّاب القصيرة حافلة بالانتـاج الأدبي من شعر ومقالات ودراسات وترجمات. وله عدد من الدواوين نَشر بعضهـا بنفسه، ونُشر البعض الآخر بعد وفاته بتجميع قصائده المنشورة في الصحف والمجلات والتي لم يلحقها بدواوينه التي طبعها.

هذه الدواوين - حسب تواريخ صدورها - هي:

١ - **أزهار ذابلة**، مصر، ١٩٤٧.
٢ - **أساطير**، العراق، ١٩٥٠.
٣ - **انشودة المطر**، بيروت، ١٩٦٠.
٤ - **المعبد الغريق**، بيروت، ١٩٦٢.
٥ - **منزل الأقنان**، بيروت، ١٩٦٣.
٦ - **شناشيل ابنة الجلبي**، بيروت، ١٩٦٤.
٧ - **اقبال**، بيروت، ١٩٦٥ (مجموعة نشرت بعد وفاته وتضم آخر قصـائده وبعض بـواكير شعـره من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٤ المنشورة في الصحف والمجلات).

٨ ـ قيثارة الريح، بغداد، ١٩٧١. (مجموعة من القصائد المبكرة).
٩ ـ أعاصير، بغداد، ١٩٧٢ (مجموعة تضم قصائد ١٩٤٦).

مذهبه الشعري
البداية الحقيقية للتجديد في الشعر العربي الحديث.

كان شعر بدر شاكر السيّاب نقطة تحوّل أساسية في الشعر العربي الحديث. ومع ان السيّاب بدأ حياته الشعرية شاعراً رومنطيقياً، إلا أنه اكتشف بحسّه المرهف، وبما اكتسبه من ثقافة نقدية وشعرية من قراءته للأدب الانكليزي، ان المرحلة الرومنطيقية قد انتهت، وأن الأوان قد آن لقفزة كبيرة في تطوير الشعر العربي. فكانت الثورة الشعرية الحديثة، وكان التحوّل النوعي الذي طرأ على القصيدة العربية المعاصرة.

ما أهمية حركة التجديد هذه؟ وما طبيعة القصيدة العربية الحديثة؟

منذ بداية هذا القرن، ومع محمود سامي البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٦٨- ١٩٣٢) بدأت القصيدة العربية تنهض من سبات عصور الانحطاط، وتعود إلى احتلال المنزلة الرفيعة التي كانت لها في تراثنا العربي. وكانت محاولات النهوض بالشعر وبغيره من الأشكال الأدبية والفنون، جزءاً لا يتجزأ من مسألة النهضة الحضارية العربية بأسرها التي كانت وما تزال تتطلب اتخاذ مواقف محددة من القضايا الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تواجه الأمم في المنعطفات التاريخية الكبرى من حياتها.

اتخذت محاولات النهضة الشعرية مسارات عدة موازية للمسارات التي اتخذتها محاولات النهضة الحضارية بمختلف تجلِّياتها. رأى بعض الشعراء أن تحقيق تلك النهضة يكون بإحياء الأنماط الشعرية العربية القديمة، ومحاكاة القصائد الكلاسيكية العربية. وقد عُرف هؤلاء بالكلاسيكيين المستحدثين، وكان أحمد شوقي من أبرز شعراء هذا المذهب.

وقام شعراء ونقاد آخرون، ومن أبرزهم عباس محمود العقّاد وعبد الرحمن شكري، بالتصدي لهذا الاتجاه. ورأوا أن النهوض بالشعر لا يكون بالعودة إلى الوراء واستلهام نتاج الماضي، بل يتحقق بالإفادة من التجارب الشعرية الحديثة المتقدمة. فالتفتوا إلى الغرب ليستعينوا بما لديه لمقاومة المذهب الكلاسيكي المستحدث الذي غدا قوياً ومتمكِّناً. وهذا ـ إلى حد كبير ـ ما يفسِّر العودة إلى المذهب الرومنطيقي الغربي بعد أن انتهى في أوروبا. فالرومنطيقية الغربية هي التي قوّضت أركان الكلاسيكية المستحدثة ـ التي أعادت إحياء الأنماط الفنية الاغريقية والرومانية القديمة ـ وهي التي تملك أسس الردّ عليها، وإمكانات الحلول محلّها. فوجد الرومنطيقيون العرب البديل جاهزاً.

لكن الكلاسيكية المستحدثة لم تستطع أن تأتي بالقصيدة الجديدة. كذلك لم تحقق الرومنطيقية التجديد المطلوب. فظلت القصيدة العربية في كلا المذهبين ـ بشكل عام ـ تقليداً لأنماط جاهزة: كلاسيكية عربية أو رومنطيقية غربية. وبقيت ملتزمة بالشكل العربي القديم القائم على وحدة البيت والقافية، أو تحركت ضمن التنويعات البسيطة التي يَسمح بها ذلك الشكل.

كانت القصيدة العربية الحديثة بحاجة إلى البحث عن

هوّيتها، وإلى تحديد شخصيتها. فليست الحداثة تكراراً لما أبدعه السلف، وليست نقلاً للتجارب الغربية. لكنها في الوقت نفسه لا يمكن أن تكون انقطاعاً عن تراثنا الشعري القديم، كما لا يمكن ان تتغافل عن التجارب الشعرية الحديثة لدى الأمم الأخرى. لذلك كان على الشاعر المجدّد أن يعي تراثه ليرتكز إلى العناصر الحيّة فيه، وان يتثقف بالثقافة الغربية الحديثة ليفيد منها بدون أن ينقل نماذجها، وكان عليه ان يعي حاضر أمّته حتى يعبّر عن قضاياها ويعكس آمالها ويعيد، بحدسه الخاص، صياغة الواقع من جديد. وهذا ما استطاعه روّاد الشعر العربي الحديث. وكان بدر شاكر السيّاب أوّل هؤلاء الرواد الذين أرسوا بنتاجهم الشعري والنقدي دعائم نهضة شعرية حقيقية.

كانت لحركة التجديد هذه خطورة كبيرة لا في المجال الثقافي العربي فحسب، بل في حياتنا الحضارية بأسرها. فالأمة العربية تعيش فترة تحوّل حضاري تقتضي تحوّلاً في الرؤيا والتعبير الشعريين لدى الشعراء الذين يحسّون هذا التحول. وكان التحوّل في الأنماط الشعرية نتيجة حتمية للتحوّلات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على العالم العربي. وقد استطاعت هذه الحركة ان تصل بالقصيدة العربية إلى آفاق الحداثة والمعاصرة. ولعل أهميتها تكمن في ايجادها الصيغة السليمة للنهضة الشعرية التي تصحّ - في اتجاهها العام - على النهضة الحضارية بأسرها. هذه الصيغة تتمثل في المحافظة على الأصالة بالارتباط بالتراث، وفي الوقت نفسه، تتمثل في الانفتاح على الثقافات المعاصرة الأخرى للإفادة منها، والقدرة على صهر ذلك كله في تجربة خاصة فريدة وأصيلة ومعاصرة.

كيف تُحدد القصيدة الحديثة؟

للوهلة الأولى يبدو ان الفارق الأساسي بين القصيدة الحديثة والقصيدة القديمة هو ان الأولى ليست ملتزمة بالشكل الشعري العربي المألوف القائم على وحدة البيت والقافية. لكن الأمر ليس كذلك. فالحداثة الشعرية ليست مجرد تحوّل شكلي في بناء القصيدة، وليست مسألة تحرر من قيود تفرضها وحدة البيت والقافية. ولعل السيّاب عبّر تعبيراً حسناً عن مدلول الحداثة في الشعر بقوله:

> **إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسية . كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به.**

فالقصيدة الحديثة ـ حسب تعريفه ـ ثورة على الكلاسيكية في القوانين الصارمة التي تفرضها على عملية الإبداع الأدبي. كما انها ثورة على الرومنطيقية في انسياقها العاطفي وانشغالها بالهموم الفردية. فهي مغروسة في القضايا القومية والانسانية، ملتزمة بها، لا منزوية في أبراج عاجية يهرب اليها الشاعر مستعلياً عن الواقع هائماً في عالم خاص به. ومع ذلك فالقصيدة الحديثة ليست خطبة سياسية أو اجتماعية، لأنها رؤيا تعبّر عن ذاتها بالصورة والرمز، لا بعبارة تقريرية منطقية.

لم تكن الحداثة في الشعر تجديداً فنياً فحسب، بل كانت موقفاً خاصاً من الحياة والوجود يقتضي تحوّلاً في الشكل المرتبط ارتباطاً حتمياً بالمضمون. من هنا كان من الطبيعي ان يعتمد الشاعر

بناءً فنياً جديداً، وشكلاً غير ذلك المرتبط بمواقف مغايرة من الحياة والذي عبّرت به القصيدة القديمة عن ذاتها. فاتجه الشاعر الحديث في بناء قصيدته الجديدة إلى البناء الأسطوري. ومن حيث الشكل الفني تخلّى عن وحدة البيت الشعري المؤلف من عدد محدد من التفعيلات والمنقسم إلى شطرين، واعتمد ـ أساساً للايقاع الموسيقي ـ **وحدة التفعيلة** في السطر الشعري غير الملتزم بعدد محدد من التفعيلات والمنتهي بقافية متغيّرة من سطر إلى سطر.

الأسطورة في الشعر الحديث

كان الشعر الحديث ثورة على النزعة الرومنطيقية في الفكر والأدب، التي ارتكزت أساساً إلى إعلاء شأن الفرد في المجتمع واعتباره محور الحياة والوجود. فكان الشعر الرومنطيقي شعراً ذاتياً يدور حول مسائل شخصية تتعلق غالباً بعواطف الشاعر ومشكلاته، خصوصاً في عدم انسجامه مع المجتمع وهروبه منه.

هذه النزعة ـ التي يرى بعض النقاد أنها مرض نفسي واجتماعي ـ لم تستمر. فكانت الثورة عليها عودة إلى تأكيد ارتباط الانسان الفرد بالمجتمع، وإحلال الجماعة الانسانية محل الفرد في محور الوجود. وأصبح هم الشاعر الحديث التعبير عن قضايا القوم والجماعة الإنسانية بأسرها من خلال تجربته الذاتية وانطلاقاً منها. وكانت وسيلته التعبيرية هي الأسطورة من حيث هي استلهام لقضايا عامة تتعلق بالطبيعة الإنسانية التي لا يحدها مكان ولا زمان. والأسطورة رمز وبناء: رمز يوحّد الخاص والعام والحسي والمجرد، وبناء فني موازٍ للطقوس المرتبطة بتحوّل فصول الطبيعة وتتابع مراحل حياة الإنسان.

لعل الأسطورة الأساسية في تـاريخ الحضـارة الإنسانيـة هي أسطورة الموت والانبعاث التي عبّرت بهـا الشعوب المختلفـة عبر التاريخ عن قضية الإنسان الكبرى وهي الموت والرغبة الملحّة في مواجهته والتغلب عليه بتأكيد انبعاث الإنسان أي عودته إلى الحياة. وقد أكدت الأساطير مبدأ الانبعاث وغلبة الحياة إما بفكرة استمرار الحياة بعد الموت في الجنة أو الجحيم، أو بـالتقمص وهو عـودة الأرواح إلى الحياة بصورة أخرى، أو بالعودة المباشـرة إلى الحياة في الصورة نفسها التي كانت قبل الموت، وهذا يقتصر على الآلهة والأنبياء الذين يعطون بانبعاثهم أملاً للإنسان في الانبعاث وتأكيـداً لغلبة الخصب في الطبيعة على الجفاف. وقـدكانت المجتمعـات التي ظهرت فيها هذه الأساطير مجتمعات زراعية في الدرجة الأولى عادلت بين حياة الانسان وحياة النبات، مبدأ وجود ذلك الإنسان.

عـاد الشعـر الحـديث بشكـل خـاص إلى أسـطورة المـوت والانبعـاث التي عرفتهـا الشعوب الـوثنية في ديـاناتهـا وأساطيـرها وأكدتها الأديـان السماويـة، اليهوديـة والمسيحية والإسـلام بصيغ أخرى، واستلهم رموزها المختلفة واستعان ببنائها الطقسي القـائم على نكرار شعائر الخصب واستسقاء المـطر للتغلب على الجدب والموت والمرتكـز إلى دورة الحياة من الـولادة إلى الموت ثم إلى الانبعاث. ولعل ت. س. إليوت كان أول وأكبر شاعر غربي حديث استلهم هذه الأسطورة في قصيدته الشهيـرة «الأرض اليباب» التي غدت للشعر الغربي وللشعر العربي فيما بعد، مثالاً استلهمه عديد من الشعراء. وقد رمز إليوت بالأرض القاحلة إلى مـوت الحضارة الأوروبية في هذا العصر التي لا يرى الشاعر أملاً في انبعاثها، الأمر الذي يزيد من وقع المأساة عليه.

كان لشعر **إليوت** الأسطوري أثر كبير على الشعر العربي الحديث. وقد تعرّف السيّاب على شعر **إليوت** خلال دراسته في دار **المعلمين وأعجب به إعجاباً كبيراً. وفي خريف عام ١٩٥٤ اطّلع** على ترجمة فصلين من كتاب **ادونيس** وهو جزء من كتاب **الغصن الذهبي** لفريزر ترجمهما الكاتب والناقد الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا إلى العربية ونشرهما في مجلة عراقية. وأدونيس هو الإله أدون الميت المنبعث عند الفنيقيين، **والذي** أطلق عليه اليونان اسم ادونيس. وبتعرفه على هذه الأسطورة استطاع السيّاب أن يجسّد فكرة الموت والانبعاث التي راودته طويلاً، فطوّر شعره الأسطوري الذي كان قد بدأه في قصيدته الشهيرة والمهمة «أنشودة المطر» التي كتبها عام ١٩٥٢.

لم يكن السيّاب - كما رأينا - أول من عاد إلى الأسطورة في الشعر العربي الحديث. لكن الشعراء الذين عادوا إلى الأساطير قبله لم يدركوا المغزى الحقيقي للشعر الأسطوري من حيث ان الأسطورة في الشعر رمز وبناء وليست مجرد تعداد لأسماء شخصيات أسطورية أو نظم لقصص اسطورية لا تحمل بعداً رمزياً. لكن السيّاب أدرك هذا المغزى، ووظف الأسطورة في شعره توظيفاً رمزياً ليعبّر بها عن قضية حضارية هي انبعاث الحضارة العربية بعد موتها في عصور الانحطاط. قال في إحدى المقابلات الصحفية عام ١٩٦٣: «لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستخدام الأساطير ليتخذ منها رموزاً».

ومن ناحية أخرى، كان السياب **متنبّهاً** إلى مبدأ أساسي في الشعر الأسطوري، وهو أن الأسطورة وإن كانت تعبّر عن القضايا العامة، فهي تتخذ صيغة خاصة مرتبطة بحضارة معيّنة. ومن

الطبيعي ان يعود الشاعر إلى الرمز المتجذر في ثقافته وأرضه، وهو الصورة الألصق بنفسه وبنفوس قرائه والأقدر على التعبير عما يعتمل في أعماقه. لهذا أكثر السيّاب من استخدام الشخصيات الأسطورية البـابليـة في شعـره، لأنهـا نبتت في أرض العـراق، ولأن العـرب أنفسهم تبنـوا هذه الشخصيـات وكانت مـوجـودة في الكعبـة قبـل الإسلام كما يقول في إحدى رسائله عام ١٩٥٨.



مختارات من شعر بدر شاكر السيّاب



في القرية الظلماء

من ديوان أساطير

هذه مقاطع من قصيدة كتبها السيّاب عام ١٩٤٨ونشرهـا في ديوان أساطير الصادر عام ١٩٥٠، والذي يضم نتاجه الشعري في السنة الدراسية الأخيرة ١٩٤٧ـ ١٩٤٨ في دار المعلمين ببغـداد. وقد جاءت معظم قصائـد الديـوان على الشكل الشعـري الجديـد القائم على الغاء وحدة البيت والقافية واعتماد وحدة التفعيلة أساساً للإيقاع الموسيقي. وكان السيّاب قد اهتـدى إلى هذا الشكـل في قصيدته «هل كان حباً»، التي كتبها في أواخر عام ١٩٤٦ ونشرها في ديوانه الأول ازهار ذابلة عام ١٩٤٧.

والواقع ان السيّاب، وإن حاول أن يـدّعي لنفسه السَبْق إلى اكتشـاف هـذا الشكـل الشعـري الجـديـد، فهـو لم يكن أول من استخدمه. فقد سبقه إليه كل من لويس عوض وعلي أحمد باكثيـر في مصر، كذلك اهتدت إليه الشاعرة العراقيـة نازك المـلائكة في قصيدتها «الكوليرا» التي نشـرتها أواخـر عام ١٩٤٧. وقـد جاءت

مقدمة ديوان نازك **شظايا ورماد**، المنشور عام ١٩٤٩، دراسة نقدية واعية ومتأنية لابعاد التحوّلات الشكلية في الشعر العربي الحديث. ولا شك أن السيّاب أفاد إلى حد كبير من هذه المقدمة.

وقد وعى السيّاب فيما بعد عدم أهمية موضوع السبق إلى ايجاد الأشكال الشعرية الجديدة فقال: «ومهما يكن فان كوني أنا أو **نازك أو باكثير أول من كتب الشعر الحُرّ أو آخر من كتبه، ليس بالأمر المهم؛ وانما الأمر المهم هو ان يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له ـ إن لم يجوّد ـ أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية». كما وعى أيضاً أن التجديد ليس مجرد تحويل في شكل القصيدة، وان التحوّل الأساسي يكون في موقف الشاعر من الوجود والحضارة والمجتمع، وهو موقف مرتبط بأسلوب التعبير الفني. وقد استطاع السيّاب ان يبلغ الحداثة الحقة في روائع شعرية كثيرة.**

لكن **السيّاب** في المرحلة المتقدمة التي نشر فيها ديوان **أساطير** لم يكن قد تنبه بَعْد إلى الأبعاد الفكرية لقضية التجديد، فاقتصر تجديده ـ تقريباً ـ على الناحية الشكلية. فما زال **النَفَس** الرومنطيقي يلفّ قصائد الديوان، وما زالت المشكلات الفردية أبرز ما يشغل بال الشاعر، وما زال الحب والخوف من الموت الباكر محور قصائده. لكن **أساطير** ليس ديواناً من الشعر الرومنطيقي الخالص، وهو ليس محاكاة للشعر الرومنطيقي العربي الذي سبقه. لكنه مرحلة متوسطة بين الانعتاق من الروح الرومنطيقية، والوصول إلى الحداثة الحقيقية. ولعل قصيدة **«في القرية الظلماء»** تصح مثالاً على ذلك.

يستهل السيّاب قصيدته بوصف الإطار العام لعمله الشعري،

فيصف قرية يلفّها الظلام، وكأنه يرسم لوحة طبيعية ينقل فيها ما يرى أمامه. فالمظاهر الطبيعية التي يصفها تمثل ذاتها ولا تحمل أبعاداً فكرية، وبالتالي هي صور تقريرية وليست رمزية. فالشاعر لم يقصد إلاّ إلى الرسم الدقيق. وقد نجح حقاً في نقل صورة دقيقة وجميلة في الوقت نفسه. ولعله أحسّ في نفسه هذا النجاح، فأصبحت المقدمات الوصفية مدخلاً لعدد كبير من قصائده فيما بعد وأسلوباً تبعه فيه كثيرون من الشعراء المحدثين.

واللوحة التي يرسمها السيّاب تصوّر تلالاً تلفها مسحة خفيفة من نور كوكب شارف على الانطفاء يُلقي على الجدول المتدفق نوراً يلمع وينطفىء لتحرك مياهه يشبّهه الشاعر بعين العاشق الساهد حين يفتحها ويغلقها وهو لا يستطيع ان ينام. وقد وضع السيّاب هذا التشبيه الجميل ليربط بين الظلام الذي يلف الطبيعة والظلام الذي يلف نفسه، وبين قلق مياه الجدول وأرق عينيه. وهذه معادلة رومنطيقية بين الذات والطبيعة. ولعل رومنطيقيته تظهر أيضاً في إيثاره القرية على المدينة وفي شغفه بالظلام الذي يثير الحزن والذكريات.

وفي المقطع الثاني لا يقتصر الشاعر على الوصف الخارجي ولا على تصوير همومه الذاتية، لكنه يطرح صورة ستكون محوراً لعدد كبير من أهم قصائده اللاحقة هي صورة الموت والانبعاث. وتبيّن هذه القصيدة أن اهتمام السيّاب كان مبكراً بهذا الموضوع الذي سيصبح، فيما بعد، رمزاً أساسياً في شعره وبناء أسطورياً ينتظم قصائده. والواقع أن قراءاته الأسطورية اللاحقة وجدت صدى في نفسه، لأنها تعبّر عن اهتمام قديم مترسخ في أعماقه. فموت أم الشاعر وهو طفل صغير عمّق في ذاته مأساة الموت ودفعه

للالتجاء إلى صور الانبعاث لمجابهة هذا الرعب الكبير. ففي هذه القصيدة يستيقظ الموتى المدفونـون عند التـل ـ حيث دفنت أمه ـ وكأنهم كانوا نياماً. لكن يقظتهم هذه ليست انبعاثـاً: هم يسمعون صوت الريح والحفيف وينظرون إلى الهلال ويعودون إلى قبورهم في آخـر الليل متسـائلين عن موعـد الانبعاث. وكـأن هذه اليقـظة ليست حقيقة بل وهماً وحلماً، لأنها لم تغتنِ بابعـاد رمزيـة وظلت رغبة في عودة الأم الميتة إلى الحياة كما كانت قبل أن تموت. وبما أن الشاعر يعرف استحالة تحقيق هذه الرغبة في الواقع فقـد سمح لنفسه بتحقيقها في الحلم خارج نطاق الزمن. أما الساعة التي تقرع في المدينة فتذكر بالعودة إلى الواقع وتعيد حركة الزمن، فيكتشف الشاعر انه وحيد في غابات القرية.

ويختتم السيّاب قصيدته بإعادة رسم اللوحة التي افتتحها بها فتكتمل الدائرة التي تُطبق عليه وتلفّه. وكأن هذه الدائرة تؤكد كآبة الشاعر وحيرته وعدم يقينه، وهو وضع نفسي يصرّح به في السـطر الأخير من القصيدة.

هذه القصيدة تحمل عدداً كبيراً من الخصائص التي ستميّـز مسيرة السياب الشعرية، وكأنها هنا بذور ستنمـو وتثمر فيمـا بعد. والواقع ان قصيدة «في القريـة الظلمـاء» خطوة لا يستهـان بها في اتجاه الحداثة.

في القرية الظلماء

الكوكبُ الوَسْنانُ(١) يُطفِىءُ نارَهُ خَلْفَ التلالْ،
والجدولُ الهدّارُ يسبرهُ(٢) الظلامْ
إلّا وميضاً، لا يزالْ
يطفو ويرسبُ. . مثلَ عينٍ لا تنامْ،
ألقى به النجمُ البعيدْ
يا قلبُ. . ما لكَ، لستَ تهدأُ ساعةً؟ ماذا تريدْ؟
النجمُ غابَ وسوف يُشرِقُ من جديدٍ، بعد حينْ،
والجدولُ الهدّارُ. هَيْنَمَ(٣) ثم نامْ،
أمّا الغرامُ ـ دَعِ التشوُّقَ يا فؤادي والحنينْ!

* * *

القريةُ الظَلْماءُ خاويةٌ(٤) المعابرِ والدروبْ،
تتجاوبُ الأصداءُ(٥) فيها مثلَ أيامِ الخريفْ
جوفاءَ. . . في بُطْءٍ تذوبْ،
واستيقظ الموتى. . هناك على التلالِ، على التلالْ
الريحُ تُعْوِلُ في الحقولِ. وينصِتونَ إلى الحفيفْ ـ
يتطلّعونَ إلى الهلالْ

---

(١) الوسنان: الشديد النعاس
(٢) سَبَرَ الماء: امتحن عمقه ليعرف مقداره.
(٣) هينم: أصدر صوتاً خافتاً.
(٤) خاوية: فارغة.
(٥) الأصداء: مفردها صدى وهو رجع الصوت.

فِي آخرِ الليلِ الثقيلِ . . ويرجِعونَ إلى القبورْ
يتساءلون متى النشورْ[٦]!!
والآنَ تقرعُ في المدينةِ ساعةُ البرجِ الوحيدْ.
لكنني في القريةِ الظلماءِ . . في الغابِ البعيدْ.

* * *

الكوكبُ الوسنانُ يُطْفِىءُ نارَهُ خلفَ التلالْ.
والجدولُ الهدّارُ يسبرهُ الظلامْ
إلا وميضاً، لا يزالْ
يطفو ويرسبُ مثلَ عينٍ لا تنامْ؛
ألقى به النجمُ البعيدْ.
يا قلبُ؛ مالكَ في **اكتئابٍ**[٧] لست تعرفُ ما تريدْ؟!

---

(٦) النشور: القيامة.
(٧) اكتئاب: حزن.

انشودة المطر

من ديوان **أنشودة المطر**

كتب السيّاب هذه القصيدة أثناء إقامته في الكويت هرباً من رجال السلطة في بغداد عام ١٩٥٢. و«أنشودة المطر» يمكن ان تُعدّ تحوّلاً نوعياً في طبيعة شعر السيّاب، وفي الشعر العربي المعاصر بأسره. انها بداية الحداثة الحقيقية في الشعر العربي من حيث المضمون والصورة والبناء والشكل. وقد وجد السيّاب في «أنشودة المطر» ذاته، واكتشف الأسطورة من حيث هي رمز وبناء، واستطاع ان يجسّد **تطلّعاته** السابقة إلى التجديد والحداثة، وقراءاته في الشعر الانكليزي الحديث في قصيدة عبّر فيها تعبيراً حميماً وصادقاً عن رؤيا شعرية ربطت ووازت بين حتمية حلول الخصب بعد الجفاف في الطبيعة، وحتمية الانبعاث الحضاري بعد الانحطاط والموت. فاكتشف الشاعر اسطورة أدونيس، الإله الميت المنبعث، بدون ان يذكر اسم هذا الإله الذي يرمز للخصب والعطاء.

يبدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة امرأة لا يسميها. لكنها ليست امرأة عادية. فعيناها غابتا نخيل، وهو أكثر أنواع الشجر وجوداً في أرض العراق. فيبدو منذ مطلع القصيدة أن الشاعر يخاطب أرض بلاده رامزاً إليها بصورة امرأة. من هنا تبدأ القصيدة باكتساب أهميتها الخاصة. فلم تعد العبارة تقريرية تعني فيها الكلمة ذاتها أو تكون التسمية معادلة **لمسمّاها** في العالم الخارجي. بل أصبحت عبارة رمزية لأنها تحمل دلالات فكرية متعددة وتجسدها في صورة حسية غنية بالأبعاد المعنوية والفكرية.

والواقع ان الشاعر لا يختار رموزه اختياراً واعياً. ولا يمكن ان تكون صورة ما رمزاً لأية فكرة كانت أو لأية مجموعة من الأفكار. فالصورة الرمزية ترتبط بمدلولاتها ارتباطاً حتمياً. ولا يمكن للرمز ان يكون ذاتياً أو شخصياً. لكنه ـ في أساسه ـ جماعي وإنساني، بمعنى انه يحمل الدلالة نفسها بالنسبة لكل انسان. ولعل استخدام رمز المرأة للدلالة على الأرض والوطن من أفضل الأمثلة على ذلك. فقد أحِسّ الإنسان منذ عصور بعيدة ان هناك ارتباطاً حقيقياً بين المرأة والأرض، فروت الأساطير ان الإنسان خُلق من تراب الأرض ويعود بموته إليها بانتظار الانبعاث والولادة الجديدة، فعادلت بذلك بين الأرض وبين المرأة ـ الأم. وأصبح الموت بما هو سبيل إلى الانبعاث، فرحاً وعرساً. فوازت الأساطير بين الدفن في الأرض وبين الزفاف، فغدت الأرض معادلة للمرأة ـ العروس. من هنا، يعود الشاعر الحديث إلى هذه الأساطير والرموز لأنها تعبّر عن صور قديمة ـ حديثة كامنة في النفس الإنسانية.

تبدأ هذه القصيدة ساعة الغروب التي ترمز إلى موت الشمس، واهبة الدفء والحياة، ويسيطر ظلام لا يسمح حتى لضوء القمر. وهنا يعني الشاعر ان أرض العراق يلفها ظلام الموت بعد ان فقدت دفء الشمس ونورها، رمز الحياة. فكلمة سَحَر، وهي وقت الغروب، ليست كلمة تقريرية عادية، لكنها صورة رمزية يقصد بها الشاعر إلى تصوير الأوضاع السيئة التي تمرّ بها بلاده والتي ألزمته بالهجرة والرحيل. وهذا ما نسميه بالصورة الشعرية. فالصور المحسوسة هي أداة الشعر وليست الأفكار المجردة، لأن الصورة يمكن أن تحمل إيحاءات كثيرة وعديد من الدلالات والمعاني، بينما الكلمة المجردة لا تعني إلا ذاتها وتخاطب منطق الإنسان وفكره. وتتوجه الصورة الشعرية إلى حواس القارىء

وعاطفته فيحسّ انه يشارك الشاعر في إبداعه ويساهم في اكتشاف الصور معه.

ومثل عبارة «نساعة السحر» فان معظم كلمات القصيدة وتعابيرها صور رمزية تحمل دلالات فكرية ومعنوية غنية. والقصيدة قائمة في أساسها على صراع الضدّين: فالظلام يقابله الضياء الذي يرمز إلى الحياة والفرح فترتبط صوره برقص الأضواء وباهتزاز نور القمر على صفحة مياه النهر وبالابتسام وباكتساء جذوع الكروم بالأوراق الحية الخضراء. وتقابل صور الفرح هذه صور الأسى والحزن وارتعاش الطفل وبكائه وخوفه من القمر. أما صورة الأم الميتة التي يتهامس رفاق الطفل انها مدفونة عند جانب التل ويقول له الكبار كذباً انها تعود بعد غد، فيقابلها إيمان حتمي بالانبعاث في قوله «لا بد ان تعود». وكأنه يرفض ان يصدق ان الموت نهاية للحياة، فهو أسلوب آخر من أساليبها لأن أمه ما زالت تأكل وتشرب: تأكل التراب وتشرب المطر. والواقع أن صورة الموت والانبعاث هي الرمز المحوري في القصيدة الذي يتجسّد بصور مختلفة. فالظلام موت والنور انبعاث، وعري أغصان الكروم موت واكتساؤها بالأوراق انبعاث، وجفاف الأرض موت والجوع موت ووجود المستغلين موت والمطر انبعاث.

والواقع ان كلمة مطر، وهي الصورة المحورية في القصيدة، ليست كلمة عادية، لكنها رمز للحياة. فالمطر يعطي الحياة للأرض التي توفر الطعام للإنسان. والشاعر يكرر كلمة «مطر» في القصيدة كما يردد الإنسان البدائي شعائر الاستسقاء أي التضرع إلى الآلهة لإسقاط المطر، ليسقي الأرض والناس.

وكانت الشعوب السامِيّة التي سكنت العراق وسوريا تمارس

طقوس الخصب كوسيلة لإسقاط المطر. وكانت هذه الشعوب تعبد الإله تموز أو أدونيس، وتحتفل كل عام بموته ثم بقيامته وانبعاثه تأكيداً لانتصار الحياة في صورة **اخصاب** الأرض بالمطر. فكان الناس يضعون تمثالاً يمثّله ميتاً ويحيطونه بالنبات والفاكهة الناضجة، رمز الخصب والعطاء. ويحمل الرجال التمثال ويقذفون به إلى البحر أو إلى أحد الأنهر، لأنهم كانوا يعتقدون أن إلقاء الأجساد في الماء تعويذة سحرية لإسقاط المطر.

ويرتبط هذا الاعتقاد بأسطورة الأرض اليباب التي تروي قصة أرض حلّ فيها تنين وهو **وحش بحري** كبير، سكن نهرها ومنع الماء عن ري أرضها، فحالت الأرض يباباً وخراباً. ولم يكن يسمح بتدفق الماء حتى تُعطى له صبيةٌ جميلة. فكانت تـرُمى له، كل عام، فتاةٌ في النهر، فيتدفق الماء، وتحيا ـ بموت الفتاة ـ الأرض، لتعطي الحياة للجميع.

والسياب هنا يلجأ إلى هذه الأسطورة فيأخذ بناءها العام: فمن هيمنة صور الموت والجفاف بسبب سيطرة التنين إلى اندحار هذه القوة الشريرة وسقوط المطر وانبعاث الأرض واخضرارها. لكن الشاعر يكسب هذه الأسطورة أبعاداً جديدة. فالجفاف الذي أصاب أرض العراق يرمز إلى انهيار البلاد بسبب سيطرة الطغاة والمستبدين الذين يمتصون خيراتها ويتركون الشعب في جوع وبؤس. هذه الفئة هي التي يسمّيها السياب «الغربان والجراد»، لأنها تقضي على كل مظاهر الخير وتترك العراق في جوع. لكن الشاعر مؤمن بحتمية اندحار قوى الشر هذه، فيرسم في نهاية قصيدته صور الأمل والفجر الجديد المتمثل في طفل صغير يبتسم ويرضع حليب أمّه، وهي أرض العراق ـ الأم التي توفر العيش لأبنائها. ويؤكد أن أرض

العراق ستعشب بالمطر.

استطاع السياب في هذه القصيدة الرائعة، أن يرتفع بالتعبير الشعري العربي إلى ذُرى لم يبلغها من قبل. وقد استفاد من الرموز الأسطورية ومن البناء الأسطوري بدون ان يذكر الأسطورة صراحة، وكان هذا أفضل من تجارب شعرية كثيرة قام بها السياب نفسه فيما بعد، وذكر فيها أسماء شخصيات أسطورية ظلت مجرد إضافات خارجية ولم تتحول إلى رموز اسطورية أو بناء أسطوري. ولعل «أنشودة المطر» وهي فاتحة الشعر الأسطوري العربي، من أفضل نماذج الشعر العربي الحديث.

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرْ.
عيناكِ حين تَبْسِمانِ تورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ... كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجْذافُ وَهْناً ساعةَ السَحَرْ،
كأنما تنبُضُ في غَوْرَيْهِما[1]، النُّجومْ...

وتغرقانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحرِ سرَّحَ اليدينِ فوقَهُ المساءْ،
دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريفْ،
والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ؛
فتستفيقُ ملءَ روحي، رعشةُ البكاءْ
ونَشْوَةٌ وحشيَّةٌ تعانقُ السماءْ
كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القَمَرْ!
كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ...
وكَرْكَرَ الأطفالُ في عرائِشِ الكرومْ،
ودَغْدَغَتْ صمتَ العصافيرِ على الشَجَرْ
أنشودةُ المطرْ...
مطرْ...

---

(١) : الغَوْر: العُمْق

مطرْ . . .

مطرْ . . .

تثاءَبَ المساءُ، والغيومُ ما تزالْ

تَسِحُّ ما تَسِحُّ من دموعِها الثقالْ .

كأنَّ طفلاً باتَ يَهْذي قبلَ أن ينامْ :

بأنَّ **أمَّهُ** ـ التي أفاقَ منذُ عامْ

فلم يَجِدْها، ثمَّ حين لَجَّ في السؤالْ

قالوا له : «بعدَ غَدٍ تعودْ . . .» ـ

لا بُدَّ أن تعودْ

وإنْ تهامَسَ الرفاقُ أنَّها هُناكْ

في جانِبِ التَلِّ تَنامُ نَوْمَةَ اللُّحودْ

تَسِفُّ من تُرابِها وتَشْرَبُ المَطَرْ ؛

كأنَّ صيّاداً حزيناً يجمَعُ الشِّباكْ

ويلعَنُ المياهَ والقَدَرْ

وينثُرُ الغِنَاءَ حيثُ يأفُلُ القَمَرْ .

مطرْ . .

مطرْ . .

أتعلمينَ أيَّ حزْنٍ يَبْعَثُ المطرْ؟

وكيفَ تنشُجُ المزاريبُ[٢] إذا آنهمَرْ؟

وكيفَ يشعُرُ الوحيدُ فيه بالضيّاعْ؟

بلا انتهاءٍ ـ كالدَّمِ المُراقِ، كالجياعْ،

---

(٢) المزاريب : مفردها مِزْراب وهو القناة التي يمرّ فيها الماء قبل انهماره .

كالحُبِّ، كالأطفالِ، كالموتى ـ هو المطرْ!

ومقلتاكِ بي تطيفانِ مع المطرْ
وعَبْرَ أمواجِ الخليجِ تمسحُ البروقْ
سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمَحارْ[٣]،
كأنها تَهمُّ بالشروقْ
فيسحبُ الليلُ عليها من دَمٍ دِثارْ.
أصيحُ بالخليجِ: «يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤِ، والمَحارِ، والرَّدَى!»
فيرجعُ الصّدى
كأنّه النشيجْ:
«يا خليجْ
يا واهبَ المَحارِ والردى..»
أكادُ اسمعُ العراقَ يذْخَرُ الرعودْ
ويخزِنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ،
حتى إذا ما فضَّ عنها خَتْمَها[٤] الرجالْ
لم تتركِ الرياحُ من ثمودْ[٥]
في الوادِ من أثَرْ.
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ
وأسمع القرى تئنُّ، والمهاجرينْ

---

(٣) المَحار: مفردها مَحارة وهي صَدَفة البحر.
(٤) فضّ الخَتْم: كناية عن عملية الاخصاب
(٥) ثمود: إحدى القبائل العربية البائدة.

يصارعون بالمجاذيفِ وبالقلوعْ،
عواصِفَ الخليجِ ، والرعودَ، منشدينْ :
«مطرْ . . .
مطرْ . . .
مطرْ . . .
وفي العراقِ جوعْ
وينثُرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتَشْبَعَ الغربانُ والجرادْ
وتطحنَ الشّوانَ[٦] والحجرْ
رَحىً[٧] تدورُ في الحقولِ . . . حولها بشرْ
مطرْ . . .
مطرْ . . .
مطرْ . . .
وكم ذَرَفْنا ليلةَ الرحيلِ ، من دموعْ
ثم اعتلَلْنا ـ خوفَ أن نُلامَ ـ بالمطرْ . . .
مطرْ . . .
مطرْ . . .
ومنذ أنْ كُنَّا صغاراً، كانتِ السماءْ
تَغِيمُ في الشتاءْ
ويهطلُ المطرْ،

---

(٦) الشوان: مخزن الغلة وخصوصاً الحبوب.

(٧) رحى: طاحون.

وكلَّ عامٍ ـ حين يعشُبُ الثرى ـ نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوعْ.
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
في كلِّ قَطْرةٍ من المطرْ
حمراءُ أو صفراءُ من أجِنَّةِ(٨) الزَّهَرْ.
وكلِّ دمعةٍ من الجياعِ والعُراةْ
وكلِّ قطرةٍ تُراقُ من دَمِ العبيدْ
.فهي ابتِسَامٌ في انتظارِ مبسَمٍ جديدْ
أو حُلْمةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالَمِ الغدِ الفتيِّ، واهبِ الحياةْ!
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
سيُعشبُ العراقُ بالمطرْ...»

(٨) أجِنّة: مفردها جنين وهو المستور من كل شيء.

مدينة بلا مطر

من ديوان أنشودة المطر

كتب السيّاب هذه القصيدة في أوائل عام ١٩٥٨ قبيل الثورة العراقية التي أطاحت بالحكم الملكي وضمّنها فيما بعد في ديوانه أنشودة المطر الصادر عام ١٩٦٠. والقصيدة من روائع الشعر الأسطوري الذي نظمه السيّاب، ويعتمد فيها على أسطورة تموز وعشتار أو عشتروت. وعشتار هي محور القصيدة، وهي في الأسطورة حبيبة تموز وزوجه التي تنتقل عندما يموت حبيبها إلى العالم السفلي المظلم للبحث عنه. فتموت الطبيعة أثناء غيابها وتصبح الحياة مهددة بالفناء. فيبعث «أيا» الإله العظيم رسولاً لإنقاذها، فتسمح «آلاتو» إلهة الجحيم ـ على مضض ـ لعشتار ان تغتسل «بماء الحياة» وتعود إلى الأرض مع حبيبها تموز، حتى تُبعث الطبيعة بعودتهما.

والقصيدة كما يدل عنوانها تصوّر حالة من الجفاف والعقم سيطرت على المدينة. ويصوّر السيّاب الأوضاع الحزينة والسيئة التي تمر بها بغداد ويرمز إليها بانحباس المطر وخراب الأرض. وتسيطر صور السواد والظلام منذ مطلع القصيدة، ويتجمع السحاب فيزيد من كثافة الظلام. لكن هذا السحاب عقيم لا يمطر، بل يوحي ويوهم بالمطر فيوشك المطر ان يهطل، ويوشك الأموات ان يقوموا. ويتوهم الناس ان تموز سيبعث من موته ويعود إلى بابل لتخصب من جديد. وبابل هي مدينة تموز وعشتار، التي يرمز بها الشاعر لبغداد الحديثة. لكن بديل ان تدق طبول بابل لتعلن سقوط المطر، تصفر الريح ويئن المرضى وتسيطر برودة الموت ولا يهطل المطر.

ويرتفع دعاء الناس جميعاً إلى الإلهة عشتار لترحمهم وتعود إلى الأرض لتخصب. لكن الناس يعرفون ان عشتار أعياها التعب فلم تعد هي نفسها تتدفق حياة ونشاطاً حتى تعطي الأرض والناس الحياة. وعشتار هي إلهة الدم الذي يرمز لنبض الحياة، وهي الخبز الذي يعيش به سكان بابل، وهي شمس الربيع التي تعطي للناس الدفء وللأرض الحياة. فغيابها يعني غياب مظاهر الحياة جميعاً وهي لا تملك ما تعطي، والناس هائمون على وجوههم وهي لا ترحم. أما السحب فتتجمع وترعد وتبرق ولكنها لا تمطر. وتمر الأعوام والجفاف يسيطر على كل شيء، وتتحول الأرض خراباً، ويموت الناس تحت أشجار النخيل الجرداء اليابسة.

ويخرج الأطفال في مواكب يستسقون ويتضرعون إلى عشتار لترسل المطر. لكن الأرض لم توفر لهم غلالاً ليقدموها قرباناً للآلهة. فيحملون لها الصبار والفخار وينشدون أناشيد حزينة يستدرون بها رحمتها: فهم يسيرون باتجاه الموت الذي سبقهم إليه أخوتهم، **ولا أمل لديهم في الحياة إلا بالبحث عن عشتار، إلهة** الخصب والدفء والحياة، لتطعمهم وتغطيهم وترضعهم. وإذ عشتار هي الكون بأسره: صدرها السماء الواسعة وثديها الغيمة التي انحبس مطرُها عن الأرض، وزادُها عن الكبار، وحليبُها عن الصغار. فتستجيب عشتار لدعاء الأطفال، رمز البراءة والأمل والمستقبل المشرق، فيهطل المطر، ويغسل الأرض من ذنوبها، لأن انحباسه كان جزاء على تلك الذنوب. وقد قصد السيّاب بذلك ان الأوضاع الفاسدة التي رمز إليها بالظلام والجفاف والخراب والجوع والموت لا يمكن ان تستمر، وان حتمية هطول المطر تعني حتمية تغيّر هذه الأحوال للوصول إلى حياة يعمّ فيها الخير على الجميع ويعيش الإنسان حياة حرة وكريمة.

جاءت قصيدة «مدينة بلا مطر» من حيث الرمز والبناء تنويعاً حديثاً على أسطورة تموز وعشتار، وهي أحد نماذج اسطورة الموت والانبعاث. وقد أفاد السيّاب من البناء الأسطوري والرموز الأسطورية، فأعطى قصيدته أبعاداً واسعة متجذرة في النفس الإنسانية التي عبّرت عن ذاتها في الأساطير. وهذا البعد الإنساني خاصة أساسية من خصائص الشعر الحديث. كذلك كان اهتمام السيّاب بالناحية القومية والحضارية. فلم يعد الشعر الحديث كالشعر الرومنطيقي، شكوى فردية وتعبيراً عن عواطف شخصية أو هروباً من المجتمع ومن الناس، بل اتجه هذا الشعر إلى تبنّي القضايا الوطنية والقومية، وأصبح همّ الجماعة همّاً فردياً يحمله الشاعر ويجسده في قصائده.

أمّا من ناحية الشكل، فقد أصبح السيّاب متمكّناً من الشكل الشعري الجديد. في هذه القصيدة يأخذ الوحدة الموسيقية من بحر «الوافر» ووزنه:

مفاعلتن /مفاعلتن /فعولن

- - ٥ - - - ٥ /- - ٥ - - - ٥ /- - ٥ - ٥

مفاعلتن /مفاعلتن /فعولن

- - ٥ - - - ٥ /- - ٥ - - - ٥ /- - ٥ - ٥

ويجوز استخدام تفعيلة أخرى بدل مفاعلتن هي مفاعيلن (- - ٥ - ٥ - ٥).

والنظام الموسيقي للغة العربية يقوم على التحول الإيقاعي بين الحروف المتحركة والحروف الساكنة. وكان الخليل بن أحمد الذي عاش في القرن الثاني الهجري قد درس الشعر العربي واكتشف النظام الموسيقي الذي يستند إليه. فقسّم الأوزان الشعرية

التي عرفها العرب إلى ستة عشر وزناً، ووجد ان الوحدة الموسيقية للشعر العربي تقوم على أساس البيت الشعري المقسوم إلى شطرين والذي يضم عدداً محدداً من «التفعيلات» يتساوى عددها في الشطرين بحيث يضم الشطر الواحد ثلاث أو أربع تفعيلات حسب الوزن المستخدم، وينتهي كل بيت بنفس الحرف المسمّى الرويّ وبه تنتهي القافية وهي آخر جزء من البيت الشعري.

ما هو التحول الجديد الذي طرأ على القصيدة العربية الحديثة؟

إذا أخذنا قصيدة «مدينة بلا مطر» كمثال، نجد أن البيت الشعري لم يعد له وجود وكذلك القافية الواحدة. لكن الشاعر لم يلغِ الوزن تماماً، لأن الشعر أساسه الإيقاع الموسيقي، وكلما تعمّق الشعور وتكثّف اتجه التعبير عنه إلى صيغة مضبوطة بنغم موقّع موزون، حتى ان النثر الناتج عن عاطفة قوية وتجربة عميقة يتخذ لنفسه إيقاعاً خاصاً أقرب ما يكون إلى الإيقاع الشعري. من هنا أخذ الشاعر الحديث التفعيلة أساساً لموسيقى قصيدته. فاستخدم السيّاب «مفاعلتن» في هذه القصيدة و«مفاعيلن» وهي التفعيلة التي استُبدلت بها في الشعر الكلاسيكي واعتُبرت جوازاً من جوازاتها في بحر الوافر.

ولمزيد من الإيضاح:

مَـدِيْـنَـتُـنَـاْ تُـؤَرِّقُ لَـيْـلَـهَـاْ نَـاْ رٌ بِـلاَ لَـهَـبِ

- - ٥ - - - ٥ / - - ٥ - - - ٥ / - - ٥ - ٥ - ٥ / - - ٥ - - - ٥

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعيلن / مفاعلتن

تَحُمُّ دَ رُ وْ بَهَا وَ الْدُ وُرَ ثُمَّ تَزُ وْ لُ حُمَّاهَا

- - ه - - - ه / - - ه - ه - ه / - - ه - - - ه / - - ه - ه - ه

مفاعلتن / مفاعيلن / مفاعلتن / مفاعيلن

وَ فِيْ غُرُفَاتِ عُشْتَارِ

- - ه - - - ه / - - ه - ه - ه

مفاعلتن / مفاعيلن

تَظَلُّ مَجَامِرُ الْفَخَّارِ خَاوِيَةً بِلاَ نَارِ

- - ه - - - ه / - - ه - ه - ه / - - ه - - - ه / - - ه - ه - ه

مفاعلتن / مفاعيلن / مفاعلتن / مفاعيلن

تقع الجملة الأولى في أربع تفعيلات وتنتهي برويّ هو حرف الباء المكسور الذي يتكرر في «سحبِ» و«العنبِ» و«القصبِ» و«التعبِ» الخ. . . وكذلك الجملة الثانية التي تنتهي بحرف الهاء الذي تتلوه الألف ويتكرر في «موتاها» و«يرعاها» و«يغشاها» الخ. . . بينما نجد ان الجملة الثالثة تقتصر على تفعيلتين. ويعود الشاعر في الجملة الأخيرة من هذا المثال إلى التفعيلات الأربع. ومن الممكن ان يقتصر الشاعر على تفعيلة واحدة في السطر أو ان يأتي بجملة شعرية تصل إلى سبع تفعيلات أو عشر تفعيلات حسب المعنى الذي يريد ان يجسّده.

وقد أغنى هذا التحول الموسيقى الشعرية العربية، وأصبح المزج بين الجمل الشعرية الطويلة والجمل القصيرة بحد ذاته عاملاً موسيقياً جديداً في الشعر خرج به عن رتابة التفعيلات المحددة العدد في البيت الشعري. كذلك أدى تعدد القوافي والمقاربة أو المباعدة بين القوافي الواحدة إلى إضفاء موسيقى متنوعة على

القصيدة. والأهم من ذلك كله، انه أصبح بمقدور الشاعر ان يُوقف الجملة الشعرية حيث يلزم المعنى إيقافها ولم يعد مضطراً لحشـو الفاظ زائدة لإتمام الوزن. وأصبحت القصيدة الحديثة الجيدة عملاً **فنياً مترابطاً ومتماسكاً، لا مجموعة من الأبيات الشعرية المتفرقة.**

مدينة بلا مطر

مدينتُنا تؤرِّقُ ليلَهَا نارٌ بلا لَهَبِ.
تُحمُّ دروبَها والدُّورَ، ثم تزولُ حُمّاها
ويصبغها الغروبُ بكلِّ ما حملَتْهُ من سُحُبِ
فتوشكُ أن تطيرَ شرارةٌ ويهبّ موتاها:
«صحا من نومِهِ الطينيِّ تحتَ عرائشِ العِنَبِ..
صحا تَموزُ، عادَ لبابلَ الخضراءِ يرعاها.»
وتوشكُ أن تدقَّ طبولُ بابلَ[1]، ثم يغشاها
صفيرُ الريحِ في أبراجها وأنينُ مرضاها.
وفي غُرُفاتِ عِشتارِ
تظلُّ مجامِرُ الفخّارِ خاويةً بلا نارِ،
ويرتفعُ الدعاءُ، كأنَّ كلَّ حناجرِ القَصَبِ
من المستنقعاتِ تصيحُ:
«لاهثةً من التَعَبِ
تؤوبُ[2] إلهةُ الدمِ، خُبْزُ بابلَ، شمسُ آذارِ
ونحن نَهيمُ كالغرباءِ من دارٍ إلى دارِ
لنسألَ عن هداياها.
جياعٌ نحن.. **واأسَفَاهُ! فارغتانِ كفَّاها،**
وقاسيتانِ عيناها

---

(١) بابل: عاصمة الكلدانيين. **وقد أصبحت** مدينة أسطورية ترمز إلى العظَمة والقوة والتجبّر.
(٢) تؤوب: ترجع.

وباردتانِ كالذهبِ.
سحائبُ مُرْعداتٌ مُبرِقاتٌ دونَ إمطارِ
قضَيْنا العامَ، بعدَ العامِ، بعدَ العامِ، نرعاها،
وريحُ تشبِهُ **الإعْصارَ**، لا مرَّتْ كإعصارِ
ولا هدأتْ ـ ننامُ ونستفيقُ ونحن **نخشاها**.
فيا أربابَنا **المتطلِّعينَ** بغيرِ ما رحمَهْ،
عيونُكُمُ الحجارُ نُحِسُّها تنداحُ[٣] **في العَتْمَهْ**
لترجَمنا بلا نَقْمَهْ؛
ولكِنْ **مرَّتِ** الأعوامُ، كُثْراً ما حَسَبْناها،
بلا مطرٍ.. ولو **قطْرَهْ**
ولا زَهَرٍ.. ولو **زهْرَة**
بلا ثمرٍ ـ كأنَّ نخيلَنا **الجرداءَ أنصابٌ**[٤] **أقمناها**
لنذبلَ تحتها ونموتْ.

* * *

وسارَ صغارُ بابلَ يحملونَ سلالَ صُبَّارِ
وفاكهةٍ من **الفَخّارِ**، قُرْباناً[٥] لعِشْتارِ
ويُشعِلُ خاطفُ البرقِ،
بظِلٍّ من ظلالِ الماءِ والخضراءِ والنار،
وجوهَهُمُ المدوَّرةَ الصغيرةَ وهي **تَسْتَشْقي**.

---

(٣) تنداح: مضارع انداح أي انبسط متسعاً.
(٤) الانصاب: مفردها نُصب، وهو ما يقام من التماثيل والأصنام للعبادة.
(٥) القربان: كل ما يُتَقرّب به من الإله من ذبيحة أو غيرها.

فيوشكُ أن يُفَتِّحَ - وهي تومِضُ - حقلُ نُوَّارِ
ورفَّ - كأنَّ ألفَ فراشةٍ نُثرتْ على الأفْقِ
نشيدُهُم الصغيرُ:
«قبورُ إخْوتِنا تنادينا
وتبحثُ عنكِ أيدينا
لأنَّ الخوفَ ملءُ قلوبِنا، ورياحَ آذارِ
تهزُّ مهودَنا فنخافُ. والأصواتُ تدعونا.
جياعٌ نحن مرتجفونَ في الظُلْمَهْ
ونبحثُ عن يدٍ في الليلِ تُطْعِمُنا، تُغَطِّينا،
نشدُّ عيونَنا المتلفِّتاتِ بزندِها العاري.
ونبحثُ عنكِ في الظلماءِ، عن ثَدْيَيْنِ، عن حَلْمَهْ
فيا مَن صدرُها الأفْقُ الكبيرُ وثديُها الغيْمَهْ
سمعتِ نشيجَنا ورأيتِ كيف نموتُ.. فاسْقينا!
نموتُ، وأنتِ - واأسفاهُ - قاسيةٌ بلا رحمَهْ.»

* * *

وفي أبَدٍ من الإصغاءِ بين الرعدِ والرعدِ
سمعنا، لا حفيفَ النَّخلِ تحت العارضِ[٦] السحّاحْ
أو ما وشْوشتْه الريحُ حيث ابتلَّت الأدواحْ[٧]،
ولكنْ خفقةَ الأقدامِ والأيدي
وكركةً و«آهَ» صغيرةٍ قَبَضَتْ بيُمناها

(٦) العارض: السحاب المعترض في الأفق.
(٧) الادواح: مفردها دوحة وهي الشجرة العظيمة المتسعة.

على قمَرٍ يرفرفُ كالفراشةِ، أو على **نَجْمَهْ**..
على هِبَةٍ من **الغَيْمَهْ،**
على رَعَشَاتِ ماءٍ، قطرةً همستْ بها **نَسْمَهْ**
لنعلمَ أنّ بابلَ سوف تُغسَلُ من خطاياها!

من ديوان **أنشودة المطر**

هذه مقاطع من قصيدة «مـرحى غيلان» التي كتبهـا السيّاب أوائل عام ١٩٦٠، وضمّنها في ديوانه **أنشودة المطر**. وغيلان هو ابن الشـاعر، الـذي يؤدي نداؤه «بـابـا» إلى إحـلال الخصب في الأرض محل الخراب وإلى انتصار مبادىء الخير في الوجـود على قوى الدمار. والواقع ان الارتباط وثيق في نفس الشاعر بين صورة ابنـه وبين رموز المـوت والانبعاث والخصب، لأن هـذه العـلاقـة متجذِّرة في النفس الإنسانية. فقد عدّ الإنسان إنجاب الأبناء وسيلة من وسائل الخلود والانتصار على الموت وتحقيق الولادة الجديدة؛ وكأن الأب يُبعث في ابنه الذي يكمّل وجوده، كما ان آلهة الخصب تمنح الأمل بالانبعاث للإنسان والطبيعة.

تبدأ القصيدة بنداء «بابا» يطلقه الطفل فترتوي نفس الشاعـر **القاحلة**، وكأن هـذه النفس هي الأرض اليباب التي طـال ظمؤها إلى المطر وإلى الحياة. ويُلاحظ منذ مطلع القصيدة أن الشاعر يفيد من أساطير الموت والاِنبعاث، فيـوحّد بين ذاتـه وبين الأرض كما يوحّد بين صوت ابنه وبين هـطول المطر. فـلا يحقق صوت ابنـه انبعـاثاً في نفســه فحسب، بل تبعث الحيـاة في أودية العـراق لأن عشتار تعود إلى الحياة فتكتسي الحقول بالزهـور وتخصب الأرض وتعطي الثمار.

ويتحد الشاعر بالإله تموز الذي كانت حبة الحنطة أو القمح رمزاً له، لأنها ترمز لحياة النبات كما يقول فريزر في كتابه عنه. كما أن حبة الحنطة رمز للحياة الأبدية المكتسَبة بالموت، لأنها تدفن في

الأرض فتخرج منها لتثمر. لذلك عدّتها المسيحية رمزاً من رموز المسيح. فكانت للخبز أهميته الخاصة بما هو رمز من رموز الحياة. فيُبعث الشاعر ويحقق الخلود باستمرار حياته في حياة ابنه.

ويتحد النداء «بابا» بصورة المسيح، المعادل رمزياً في موته وانبعاثه للإله تموز الميت المنبعث. وكأن هذا النداء يد المسيح التي تَبعث الأموات فتدبّ الحياة في الجماجم المدفونة فتحيا. ويصرّح الشاعر بالعلاقة التي تربط بين تموز والحنطة أو القمح، فيصوّر نمو السنابل عودة لتموز إلى الحياة.

ويذكّر نداء «بابا» الشاعر بقريته جيكور؛ فيحسّ انها تولد من جديد من دم ابنه وتسري في دمائه هو، فيتحد الجميع بالأرض التي يختصرها الشاعر بجيكور التي تغدو رمزاً للأرض المنبعثة. ولشدة انبهاره بالحياة ولايمانه بقوتها الخارقة يصوّر الشاعر الجماد وقد دبّت فيه الحياة: فلم تعد الأشجار الميتة إلى الحياة فحسب، بل غدت الأعمدة الحجرية أشجاراً مورقة مزهرة في الربيع. ولم تتفجر الأنهار في الحقول فحسب، بل أصبحت الشوارع انهاراً جارية وحقولاً خصبة تنمو فيها البراعم والأوراق الخضراء، وتكبر الأشجار وتتمايل السنابل مع الريح. وقد جاء احتفال الشاعر بالحياة حميماً وعميقاً، فكان يسمع دبيب الحياة في كل ما هو ميت.

لكن الشاعر يعرف في قرارة نفسه ان صور الانبعاث والحياة المتدفقة التي حققها نداء ابنه ليست هي الواقع السائد بل هي الحلم الذي يعيشه هو على مستوى الرؤيا. أما الواقع فلا يحمل غير صور قاتمة. فالأرض سجن مغلق تسيطر عليه صور التعذيب والألم كالدم والأظافر والحديد. والمسيح يفقد دلالة وجوده فلا يحيا ولا يموت حتى يبعث ثانية: فهو ظِلّ لا كيان له ويد مشلولة

وهيكل منهار وجليد بارد.

وتموت الأرض ويسيطر عليها الخراب. فعشتار، رمز الأرض، وحيدة رحل عنها الإله بعل، وهو صورة أخرى من صور تموز، ولم يخصبها كما يخصب المطر الأرض. وبديل أن تعلن الحياةُ مولدَ الشمس والنور والدفء يركض الموت في الشوارع معلناً ولادة الظلام، رمز الموت والبرودة والشقاء. وينتصر الشر، فيدّعي الموت انه هو المسيح الذي يعطي الحياة، وتدّعي النار أنها ماء نهر الفرات الذي يبعث الحياة في أرض العراق فتتفتح الورود ويولد الربيع. وبديل ان يُحاط قبر الإله بعل، رمز الموت والانبعاث، بالورود والأعشاب والثمار وهي رموز الخصب والعطاء، يُرش القبر بالدم والغبار. وفي أجواء الموت هذه، تموت الشمس نفسها، مصدر الدفء والنور ومعطية الحياة لأنها تفقد، هي نفسُها، حرارة الحياة بانتصار الصقيع والسحب المتجمدة التي انحبس فيها المطر.

غير أن الشاعر مؤمن بالانبعاث. فهو يشعر ان بامكانه أن يتحدّى صورَ الموت المهيمنة طالما استطاع ان يحقق لنفسه الخلود باستمرار وجوده في ابنه. وباتحاده بالأرض تمتد صور الانبعاث اليها: فيدخل الدفء إلى السجن الحديدي، ويدبّ الشباب في دم الشاعر ويعود الإخضرار إلى الطبيعة.

في هذه القصيدة أيضاً يبني السيّاب شعره بناء أسطورياً محكماً، فيكون نموذج الموت والاِنبعاث عموداً فقرياً يشدّ أجزاء القصيدة فتؤلف كياناً متماسكاً. وقد أفاد الشاعر من الرموز والشخصيات الأسطورية واستطاع أن يحوّل قضية شخصية، كعلاقة الأب بابنه، إلى قضية قومية وإنسانية وحضارية فحقق الرمز في

أعلى مستوياته بالتوحيد بين الخاص والعام. فخلود الإنسان الواحد وانبعاثه خلود للإنسانية بأسرها. والإنسان ليس كياناً منفصلاً عما حوله، فهو متجذر في الأرض يعاني مصيرها وتعاني مصيره. والأرض هي أرض الوطن التي يعطيها الإنسان من عرقه ودمعه ودمائه فتعطيه الخير والبركة وتكون سبب وجوده واستمراره في الحياة. والوطن ليس تراباً وأشجاراً وشوارع بل هو بنية حضارية وثقافية. والحضارة هي تحويل الطبيعة إلى صيغة إنسانية هي مزيج من عطاء الإنسان وعطاء الطبيعة.

لقد استطاع السيّاب، مرة أخرى، أن يرتفع بشعره إلى مستوى فني عال، وحقق للقصيدة العربية الحداثة الحقة.

مرحى غيلان

ـ «بابا . . . بابا . . .»
ينسابُ صوتُكَ في الظلامِ ، إليَّ ، كالمطرِ الغَضِيرِ،
ينسابُ من خَلَل[1] النُعاسِ وأنتَ ترقدُ في السريرِ
من أيِّ رؤيا جاءَ؟ أيِّ سماوةٍ؟ أيِّ انطلاقِ؟
. . . وأظلُّ أسبحُ في رَشاشٍ[2] منه ، أسبحُ في عبيرِ.
فكأنَّ أوديةَ العراقِ
فتحتْ نوافذَ من رؤاكَ على سهادي[3] : كلُّ وادِ
وهبَتْهُ عِشتارُ الأزاهرَ والثمارَ. كأنَّ روحي
في تربةِ الظلماءِ حبةُ حنطةٍ .وصداكَ ماءُ .
أعلنتِ بعثي[4] يا سماءُ .
هذا خلودي في الحياةِ تَكُنُّ[5] معناهُ الدماءُ .

«بابا . . .» كأنَّ يدَ المسيحِ
فيها، كأنَّ جماجمَ الموتى تُبرعِمُ في الضريحِ .
تموزُ عادَ بكل سُنْبلةٍ تُعابثُ كلَّ ريحِ .

* * *

---

(١) خَلَل: جمعها خِلال. ومن خَلَل كما من خِلال: عَبْر
(٢) رَشاش: ما ترشش من شيء سائل كالماء وغيره.
(٣) السهاد: الأرق أي عدم القدرة على النوم.
(٤) البعث: أو الانبعاث : القيامة.
(٥) تكنُّ: تستر. وهنا تكن معناه أي تنطوي على ذلك المعنى وتستره.

«بابا . . . بابا . . . »
جيكورُ من شفتيكَ تُولَدُ، من دمائِكَ، في دمائي
فتُحيل أعمدةَ المدينهْ
أشجارَ توتٍ في الربيعِ ، ومن شوارِعِها الحزينهْ
تتفجَّرُ الأنهارُ، أسمعُ من شوارعها الحَزِينهْ
ورَقَ البراعِمِ وهو يكبُرُ أو يمصُّ ندى الصباحِ
والنُّسْغَ[٦] في الشَجَراتِ يهمِسُ، والسنابلَ في الرياحِ
تَعِدُ الرَّحى بطعامهنَّ
كأنَّ أوردةَ السماءِ
تتنفَّسُ الدمَ في عروقي والكواكبَ في دمائي .
يا ظلِّيَ الممتدَّ حين أموتُ ، يا ميلادَ عمري من جديدِ :
الأرضُ (يا قَفَصاً من الدمِ والأظافرِ والحديدِ
حيث المسيح يظلُّ ليس يموتُ أو يحيا . . كظلٍّ ،
كَيَدٍ بلا عَصَبٍ، كهيكَلٍ ميِّتٍ، كضُحى الجليدِ ،
النورُ والظَلْماءُ فيه متاهتانِ بلا حدودِ)
عِشتارُ فيها دون بَعْلِ
والموتُ يركضُ في شوارعها ويهتفُ : يا نيامُ
هُبُّوا ، فقد وُلِدَ الظلامُ
وأنا المسيحُ ، أنا السلامُ .
والنارُ تصرخُ : يا ورودُ تفتَّحي ، وُلِدَ الربيعُ
وأنا الفُراتُ ؛ ويا شموعُ

(٦) النسغ : سائل غذائي تمتصه الجذور من الأرض ويجري في ساق الشجرة وأوراقها بواسطة العروق .

رشِّي ضريحَ[7] البَغْلِ بالدمِ والهَبابِ[8] وبالشحوبِ.
والشمسُ تُعْوِلُ في الدروبِ:
بردانةٌ أنا والسماءُ تنوءُ بالسُحُبِ الجليدِ.

«بابا... بابا...»
من أيِّ شمسٍ جاءَ دفؤُكَ أيِّ نجمٍ في السماءِ؟
يَنْسَلُّ للقَفَصِ الحديدِ، فيورقُ الغَدُ في دمائي؟

---

(٧) الضريح: القبر.
(٨) الهَباب: الغبار.

رحل النهار

من ديوان منزل الأقنان

كتبَ السيّاب هذه القصيدة في **١٩٦٢/٦/٢٧** أثناء وجـوده في بيروت حيث كان يُعالج من مرضه. وقد اختلف شعر السيّـاب في هذه الفترة من حياته عن شعـره السابق. ولعـل أحد الأسبـاب المهمة لهذا الاختلاف هو الوضع الصحي والنفسي الحـرج الذي كان يمرّ به السيّاب. فهو إنسان مريض مُصاب بـأعصابـه وعظامـه يمشي متثاقلاً أو لا يستطيع التحرك أحياناً، الأمر الذي صبغ نفسه بالتشاؤم والسـوداوية. ومـع ذلك فهـو شاب لم يتجـاوز السادسة والثلاثين من عمره ينبض دمه بحرارة الشبـاب والتوق إلى الحب، ولا تسعفه صحّته المنهارة على الاستجابة للرغبة في الحياة فيسيطر عليه اليأس.

في هذه المرحلة من مراحل تجربته الشعرية أفاد السيّاب من أساطير أخرى غير أسطورة الموت والانبعـاث بأشكـالها المختلفـة والتي ظهرت في أفضل نماذجها في ديـوان **أنشودة المـطر**. ولعل أحد النماذج الأسطورية المهمة التي ظهرت في شعره في السنوات الأخيرة من حياته كان نمـوذج التجواب والسفـر. وقد **تجسّـد** هذا النموذج في عدة شخصيات أسطوريـة أهمها السنـدباد وعـوليس. فالشاعر يحسّ انه يضرب في الأرض مسافراً من بلد الى آخر طلباً للعـلاج، الأمر الـذي يجعله **نفسُـه** رمـزاً للرحلة الـدائمـة وعـدم الاستقرار. وقد وجد السيّاب في رمز البطل المسافر الـذي يتصف بالحيوية والحركة تعويضاً نفسياً عن شعوره بالعجز والانهيار.

في قصيدته هذه يأخذ السيّاب شخصيتي السندباد، وهو رمز

الارتحال المتواصل في التراث العربي، وعوليس، وهو بطل أسطوري يوناني يعود من رحلة طويلة ـ بعد ان ظن الناس انه مات ـ فيجد زوجته الوفية «بنلوب» بانتظاره ليقينها انه سيعود. ويمزج السيّاب بين هاتين الشخصيتين الأسطوريتين، فيغدو السندباد هو عوليس الذي طالت غيبته مخلّفاً وراءه امرأة وفيّة لا تملّ الانتظار.

لكن الشاعر الذي تقمّص شخصيتي السندباد وعوليس يحسّ انه يخضع لمصير مختلف عن مصير أبطاله الأسطوريين، لانه فقد حيويته وسيطر عليه شعور بان حياته توشك ان تنطفىء وانه يقترب من الموت. لذلك يبدّل في قصيدته البناء الأسطوري الذي ينتهي دائماً نهاية ايجابية مشرقة تعيد للإنسان ثقته بنفسه وبالوجود وتؤكد انتصاره على القوى المناوئة له فتحقق له ارتياحاً نفسانياً. فتنتهي القصيدة نهاية قاتمة سوداء تؤكد موتاً لا يتلوه انبعاث: إن البطل المسافر لن يعود.

تبدأ القصيدة بصورة قاتمة حزينة وقت الغروب الذي يسمّيه الشاعر رحيل النهار. فالنهار الذي يرمز للنور والدفء والحيوية والحياة يرحل، وكأن الشاعر من الكلمة الأولى يحاول ان يوحي بأن الرحيل لا تتلوه عودة. وتجلس امرأة حزينة على شاطىء البحر تنتظر عودة سفينة السندباد، كما انتظرت بنلوب عودة سفينة عوليس. لكن الطبيعة ساخطة صاخبة: البحر هائج والجو عاصف والسماء مرعدة، وكلها تصرخ انه لن يعود.

ويُلاحظ ان السندباد لم يُحْجِمْ عن العودة راغباً، بل كان يخوض حرباً أسطورية ضد قوى غيبية خارقة لم يستطع الصمود أمامها فوقع أسيراً في أيديها، فسجنته في جزيرة نائية يلفّها الدم والأسى، هي رمز من رموز الموت الذي لا يتلوه انبعاث والناتج عن

الألم والعذاب. ويوازي الشاعر بين البطل الراحل والنهار الراحل، فيعادل بين السندباد الذي ابتلعته الأمواج وبين الشمس الغاربة في البحر. لكن الشمس نفسها تُهزم وكأنها لن تعود إلى الشروق، فقد أسرها الظلام وحجزها الموت فسيطر العدم على الوجود. فلا يبقى أمام الحبيبة المنتظرة إلا الرحيل، فقد أضحى كل شيء عبثاً، لأن كل شيء رحل ولن يعود: النهار والسندباد.

ويصوّر الشاعر انهزام الإنسان أمام سلطة الزمن. فالشباب المتألق لا يدوم، والحيوية تزول. فلماذا تنتظر المرأة ذلك البطل المسافر؟ هل استطاع ان يمنع الشيب من التسلل إلى شعرها وإطفاء جماله؟ وتنهزم عاطفة الحب أمام الزمن والغياب فلا تتحقق الوعود الجميلة التي شاءها المحبّون لأن الزمن لا يشاء.

لكن المرأة المحبة والوفية لا تزال جالسة تنتظر وفي نفسها صراع بين الرجاء واليأس، بين أملها في عودة السندباد وخوفها أن لا يعود. ويتجسّد هذا الصراع الداخلي مناجاة أليمة في فرلغ. فالمرأة تستعطفه ان يعود قبل ان يرحل الشباب، لأن عودته عودة للحياة المشرقة وبناء للعالم الجديد الذي سيَهزم عالم العذاب والألم واليأس والقنوط.

وفي المقطع الأخير من القصيدة، ينهزم عالم الواقع للحظات أمام حلم جميل. يتحول السندباد إلى رمز من رموز الموت والانبعاث، وتتحول المرأة العاشقة إلى صورة من صور الأرض اليباب. إنها عشتار الوالهة العاشقة التي رحل عنها تموز إلى العالم السفلي وهي تنتظر عودته وقد يبست وذبلت وانطفأ فيها ألق الحيوية والشباب. والسندباد ـ تموز هو ماء ينهمر ليروي عشتار ـ الأرض ويرد إليها الخصب والشباب. فالشاعر يرمز إلى

غياب السندباد بصورة الثلج، لأن الرحيل ـ كالموت ـ ينطوي على معاني البرودة والجمود. لكن رغبة المرأة وحبها وتوقها إلى السندباد تذيب الصقيع فينهمر ماءً يصب في قلبها الظمآن القاحل ليردّ إليه دفء الحياة. فتجري مياه الغدير، وتتحول يدا السندباد الممدودتان لعناق حبيبته إلى زهرتين تزيحان آلام الوحدة والوحشة من قلب المرأة العاشقة.

لكن الحلم المشرق لا يطول: فتفيق المرأة إلى صورة الواقع المؤلم. فليس هناك إلا الظلام وإلا صورة بحر متسع الأرجاء رحلت فيه السفينة ولم تعد. وتظل المرأة جالسة تنتظر وسط مأساة رحيل النهار ورحيل السندباد والصوت المدوّي في أعماقها طالباً منها الارتحال.

وينهي الشاعر قصيدته بالصورة القاتمة التي استهلها بها، وكأن الوجود حلقة مفرغة يضيع الإنسان في دوامتها فتغدو حياته عبثاً. وقد بيّن السيّاب في هذه القصيدة ان الشاعر الحديث يستطيع ان يعيد صياغة الأسطورة من جديد وان يمزج بين الأساطير المختلفة ليتمكن من التعبير عن تجربته الخاصة وعن شعوره الخاص. لكن الشاعر يمزج بين تجربته الذاتية وبين التجربة الإنسانية العامة التي عبّر عنها الإنسان بالرموز والأساطير. فجاءت قصيدته صورة عن تجربة الإنسان في الارتحال والانتظار ومصارعة الزمن والتأرجح بين الشك واليقين ومعاناته الخاصة لهذه الأمور جميعاً.

وبعد، لقد استطاع بدر شاكر السيّاب، خلال حياته القصيرة، ان يحقق انطلاقة كبيرة للشعر العربي المعاصر وان يصل به عبر إبداع شعري رائع إلى الحداثة الحقيقية. فكان رائداً من

رواد هـذه الحركـة الشعريـة التي أعادت الحيـويـة للفن الشعـري العربي وفتحت آفاق التجديد أمام مختلف المظاهر الحضاريـة في حياتنا.

رحل النهار

رَحَلَ النهارْ
ها إنّهُ انطفأتْ ذُبالَتُهُ[1] على أُفُقٍ توهَّجَ دونَ نارْ
وجلستِ تنتظرينَ عودةَ سندبادَ من السِّفارْ
والبحرُ يصرُخُ من ورائِكِ بالعواصفِ والرعودْ.
هو لن يعودْ،
أوَ ما علمتِ بأنه أسرتهُ آلهةُ البحارْ
في قلعةٍ سوداءَ في جزرٍ من الدَمِ والمحارْ.
هو لن يعودْ،
رحلَ النهارْ
فلْترحلي، هو لن يعودْ.

* * *

خُصُلاتُ شَعْرِكِ لم يَصُنْها سندبادُ من الدمارْ،
شَرِبَتْ أُجاجَ[2] الماءِ حتى شابَ أشقَرُها وغارْ
ورسائلُ الحُبِّ الكِثارْ
مُبْتَلَّةٌ بالماءِ منطمسٌ[3] بها أَلَقُ الوعودْ
وجلستِ تنتظرينَ هائمةَ الخواطرِ في دُوَارْ:
سيعودُ. لا. غرقَ السفينُ من المحيطِ إلى القَرارْ

---

(١) الذُبالة: الفَتيلة وهي القماشة التي توقد فيها النار في المصباح.

(٢) الأجاج: المالح المُرّ.

(٣) منطمس: ممحي.

سيعودُ. لا. حَجَزَتْهُ صارخةُ العواصِفِ في إسارْ[٤]
يا سندبادُ، أما تعودْ؟
كادَ الشبابُ يزولُ، تنطفىءُ الزنابقُ في الخدودْ
فمتى تعودْ؟
أَوَّاهُ، مُدَّ يديكَ بينَ القلبُ عالَمهُ الجديدْ
بهما ويَحْطُم عالَمَ الدم ِ والأظافرِ والسُعَارْ[٥]،
يبني ولو لِهُنَيْهَةٍ دُنْيَاهُ.
آهِ متى تعودْ؟
أتُرى ستعرفُ ما سيعرفُ، كلَّما انطفأ النهارْ،
صمتُ الأصابع ِ من بروقِ الغَيْبِ في ظُلْم ِ الوجودْ؟
دعني لآخذَ قبضَتَيْكَ، كماءِ ثلج ٍ في انهمارْ
من حيثما وجَّهْتُ طَرْفي. . ماءُ ثلجٍ في آنهمارْ
في راحتيَّ يسيلُ، في قلبي يصبُّ إلى القرارْ.
يا طالما بهما حلمتُ كزهرتينِ على غديرْ
تتفتحانِ على متاهةِ عُزْلتي».
رحلَ النهارْ
والبحرُ متّسعٌ وخاوٍ. لا غناءَ سوى الهديرْ
وما يَبينُ[٦] سوى شراع ٍ رنَّحَتْهُ[٧] العاصفاتُ، وما يطيرْ

---

(٤) إسار: قطعة مستطيلة من الجلد. ومنه وقع في إساره: أصبح منقاداً له. وهنا أسَرته العواصف واحتجزته.
(٥) السُعار: شدة الجوع والعطش.
(٦) يبين: مضارع فعل بانَ: ابتعد وفارَق.
(٧) رنَّح: أمال.

إلا فؤادُكَ فوق سطحِ الماءِ يخفُقُ في انتظارْ.
رحلَ النهارْ
فَلْتَرْحَلي، رحلَ النهارْ.



أسماء الأعلام الغربيين

اليوت، ت . س .	Eliot , T.S.
شلنغ، فردريك	Schelling, Friedrich
شليغل، أوغست	Schlegel , August
فراي، نورثروب	Frye, Northrop
فريزر، جيمس	Frazer, James
ليفي ستروس، كلود	Levi- Strauss, Claude
مالينوفسكي، برونسلاف	Malinowski, Bronislaw
هردر، جوهان	Herder, Johann
يونغ، كارل غوستاف	Jung, Carl Gustav



الفهرس

مختارات من شعر بدر شاكر السيّاب

صمم الغلاف : كريم الخالج

بدر شاكر السيّاب

كان شعر بدر شاكر السيّاب نقطة تحول أساسية في الشعر العربي الحديث؛ ومع أن السيّاب بدأ حياته الشعرية شاعراً رومنطيقياً إلا انه اكتشف بحسه المرهف، وبما اكتسبه من ثقافة نقدية وشعرية من قراءته الأدب الانكليزي، ان المرحلة الرومنطيقية قد انتهت، وانه قد آن الأوان لقفزة كبيرة جديدة في تطوير الشعر العربي، فكانت الثورة الشعرية الحديثة وكان التحول النوعي الذي طرأ على القصيدة العربية المعاصرة.

فما أهمية حركة التجديد هذه، وما طبيعة القصيدة العربية الحديثة؟ الجواب في صفحات هذه الدراسة مع شواهد من شعر السيّاب وتعليقات توضيحية.

مطبعة الديواني - بغداد
هاتف : ٨٨٧٦١٩٧

السعر ــ ر ١ دينار واحد

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
ساية برج الكارلتون ساقية الجنزير - ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً موكيالي بيروت ص.ب ٥٤٦٠/١١ بيروت

منشورات وتوزيع
المكتبة العالمية
بغداد - شارع السعدون
هاتف ٨٨٧٩٧٤٣